Sammlung

gemeinverständlicher

wissenschaftlicher Vorträge,

herausgegeben von

Rud. Virchow und **Fr. von Holtzendorff.**

XIII. Serie.

(Heft 289 — 312 umfassend.)

Heft 305.

Die englischen Mirakelspiele und Moralitäten als Vorläufer des englischen Dramas.

Von

Rudolph Genée.

Berlin SW. 1878.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.

...ißt Du nicht, da[illegible]
Ernst Dich zur Buße leitet?"

Predigt

über Römer 11, 33—36

in Bezug auf die schmerzlichen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit

am Sonntage Trinitatis den 16. Juni 1878

gehalten

in der Marien-Kirche zu Berlin

von

Prediger Dr. J. **Müllensiefen.**

Preis 50 Pfennige.

Es sagt hierüber die „Breslauer Zeitung":

Die Bitt- und Dank-Gottesdienste haben eine ziemlich bedeutende Zahl vortrefflicher Reden und Predigten hervorgerufen; vorliegende ist von den Predigten, die Referent gelesen hat, eine der besten. Ausgehend von den Verhältnissen der Juden und Heiden zum Christenthum zur Zeit des Apostel Paulus kommt er zur Schilderung der socialen, der religiösen, geistigen und sittlichen Zustände der Gegenwart, bei welcher Schilderung der geschätzte Redner von folgenden zwei Gesichtspunkten ausgeht: daß wir bei Betrachtung der Geschichte unseres Volkes 1) die Güte Gottes erkennen, welche die Größe unserer Schuld um so strafbarer erscheinen läßt, und 2) den Ernst Gottes in seinen Gerichten betrachten, der uns die Frage auf's Gewissen legt: was kann uns noch retten? — Die Schilderung zeugt von scharfer Beobachtnng des Lebens und Treibens der Gegenwart, deren Schäden der Redner bis in ihre innersten Tiefen verfolgt und eben deshalb ist er auch im Stande die richtigen Heilmittel anzurathen. Das Ganze ist von einer milden, echt christlichen Religiösität durchweht.

Die englischen

Mirakelspiele und Moralitäten

als

Vorläufer des englischen Dramas.

Von

Rudolph Genée.

Berlin SW. 1878.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.



Die frühesten Keime des Drama's sprießten in England bekanntlich aus demselben Boden, wie in Deutschland, in Frankreich, Italien und Spanien: aus dem Boden der Kirche. Auch in den weiteren Stadien, bis zum Anfang des eigentlichen Schauspiels, hat die Vorgeschichte des englischen Drama's Vieles mit der Entwickelung des Drama's bei andern Völkern gemeinsam. Bei einem Drama aber wie das englische, welches von seinem eigentlichen Anfang, der genau in die Mitte des 16. Jahrhundert fällt, mit so bewundernswerther Schnelligkeit zur höchsten und echt nationalen Blüthe sich entwickelte, ist es natürlich, daß auch schon in jenen Vorstufen die nationalen Elemente zu erkennen sind, welche später zu einer so großartigen Entwickelung drängten.

Die ersten Anfänge der religiös-theatralischen Darstellungen bildeten in England wie bei uns die Wechselgesänge, welche innerhalb der Kirchen und Klöster an hohen Festtagen, meist zu Ostern und Weihnachten, ausgeführt wurden, und einen Theil der Liturgie ausmachten. Diese kirchlichen Gebräuche gehen durch die ganze Christenheit. Auch in Deutschland geschah um Ostern die Vorlesung der Leidensgeschichte Christi am Palmsonntage der Art, daß der Vorleser den Text der Evangelien des Johannes und Matthäus in einem kunstlosen Recitativ vortrug, während die Worte Christi dazwischen gesungen wurden. Ebenso wurden dann die Worte der Jünger, sowie des Pilatus u. s. w. an ver-

schiedene Personen vertheilt, wie es auch bis heute i[illegible]
chen katholischen Kirchen sich erhalten hat. Die ursprüng[illegible]iche Form des Drama's wäre also hiernach das Oratorium gewesen; aber der Keim zur *Weiterentwickelung* dramatischer Form lag darin, daß nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge beschäftigt wurde. Es wird uns dies ganz überzeugend sein, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie innerhalb des Kirchenraumes auch durch die *gesonderte Stellung* der an den Wechselgesängen theilnehmenden verschiedenen Gruppen auch schon verschiedene, gleichzeitig nebeneinander bestehende Oertlichkeiten anschaulich gemacht wurden. Also auch das *gleichzeitige Nebeneinander* verschiedener Schauplätze, welches später, bei den Aufführungen auf öffentlichem Platze, in theatralischer Weise ausgebildet wurde, war ebenfalls schon in den Kirchen wenigstens angedeutet worden.

Die frühesten Nachrichten über *öffentliche* Aufführungen von Mirakelspielen finden sich in *Frankreich* und reichen bis ins 11. Jahrhundert zurück. Auch *Hilarius*, dessen vorhandene, dem 12. Jahrhundert angehörenden Mirakelspiele: von der Erweckung des *Lazarus*, vom Wunder des St. *Nicholas* und von *Daniel* noch in lateinischer Sprache abgefaßt sind,[1] war zwar in England geboren, schrieb aber seine Dichtungen in Frankreich. Das ebenfalls noch in lateinischer Sprache geschriebene Spiel der *Heiligen Katharina* (Ludus St. Catharinae) rührt von *Geoffrey* her, der aus der Normandie nach England kam und dort Abt zu St. Albans wurde. Für die Aufführung dieses Katharinenspiels in England wird das Jahr 1110 angenommen. Die früheste Anwendung der *englischen* Sprache für die Mirakelspiele finden wir in einem Stücke, welches die „*Höllenfahrt Christi*“ behandelt und welches etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts angehören soll.[2] Von den drei verschiedenen Handschriften dieser Mystery soll die eine (nach Wright's Unter-

[...]ungen) der Zeit Eduard's II. angehören, wogegen die andere bis auf Eduard I. zurückdatirt wird. So dürftig in dieser Mysterie auch der dramatische Gehalt ist, indem das Dramatische sich nur auf die dialogische Form beschränkt, so ist es doch offenbar für die Action geschrieben und auch aufgeführt worden. Uebrigens bereitet die Sprache des 13. und auch noch des 14. Jahrhunderts dem Verständnisse große Schwierigkeiten.

Der Höllenfahrt dürfte sich der Zeit nach von den uns erhaltenen ältern Mysterien zunächst das (ebenfalls von Collier publicirte) geistliche Spiel „The Scrivener's play," aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts anschließen. Interessanter aber ist für uns das „Sacraments-Spiel",[3]) welches eine von den Juden verübte Hostienschändung zum Gegenstand hat. Es ist schon dadurch beachtenswerth, daß es weder eine biblische Erzählung noch einen Legendenstoff als Grundlage hat. Die Handschrift ist aus dem 15. Jahrhundert.

So lange diese religiös-theatralischen Darstellungen auf dem Boden der Kirche blieben, so lange an ihrer Ausführung nur die Geistlichen und Chorknaben betheiligt waren, so lange war für sie die lateinische Sprache geboten. Je mehr aber das geistliche Schauspiel sich vom Gottesdienst absonderte, bis es endlich den Boden der Kirche ganz verließ, um so mehr mußte auch die nationale Sprache des Volkes zu ihrem Rechte kommen. Der erste Schritt zur Popularisirung jener theatralisch-religiösen Aufführungen, welche die Mysterien der christlichen Offenbarung nach der heiligen Schrift zum Gegenstande hatten, geschah dadurch, daß die Geistlichen selbst dabei zunächst den geschlossenen Kirchenraum aufgaben und den Vorplatz der Kirche zum Spielraum wählten, und zwar der Art, daß die Kirchenthür den Mittelpunkt des Hintergrundes bildete. Durch diese immer weiter gehende Bewegung nach Außen hin, welche wiederum naturge-

mäß, für den größer werdenden Zuhörerkreis, größeres Schau-
pränge bedingte, wurde auch die Betheiligung der Laien an der Ausführung selbst mehr und mehr herausgefordert, und es kam so endlich dahin, daß diese religiös-theatralischen Darstellungen, welche man „Mysterien" oder auch „Mirakel-Spiele" nannte, das wichtigste Volksvergnügen bei den großen Kirchenfesten und endlich auch bei den zu immer größerer Bedeutung kommenden Jahrmärkten wurden.

Es ist nicht mehr mit Sicherheit zu sagen, zu welcher Zeit diese Aufführungen aus der Kirche auf die öffentliche Bühne kamen. Daß aber solche unter freiem Himmel auf dazu errichteter Bühne ausgeführten Darstellungen im 14. Jahrhundert schon allgemeiner Brauch waren, dafür geben die aus jener Zeit stammenden Chester-Plays Zeugniß.[4])

Sehr wesentlich wurde in England diese Emancipation der religiösen Spiele durch die Betheiligung der Handwerks-Corporationen gefördert. Außer den großen christlichen Festen wurden auch die Festtage der besondern Schutzheiligen durch dramatische Spiele gefeiert, wobei ganz besonders die Legende den Stoff zu geben hatte. Nach der Einführung des Frohnleichnamsfestes trat denn auch bald die Sitte ein, an aufeinander folgenden Tagen eine ganze Reihe von Spielen dieser Gattung vorzuführen. Diese Cyklen nahmen meist drei Tage in Anspruch, in einzelnen Fällen dehnten sie sich aber auch auf eine ganze Woche aus. Diese Art Aufführungen waren nun Volksfeste im umfassendsten Sinne schon dadurch geworden, daß alle Zünfte sich daran betheiligten, und zwar an der Darstellung selbst, wie auch an der Bestreitung der Kosten. Die Leitung eines jeden einem solchen Cyklus angehörenden Einzelspiels wurde auf mehrere Jahre einem Bürger übergeben, der gewissermaßen das Amt des Regisseurs versah. Er hatte die Spieler auszusuchen, die Kasse

zu verwalten und die Proben zu überwachen. Auch für de[n]
Souffleur war sein besonderes Amt geschaffen; er wird als Buch-
Verwalter bezeichnet. So weit es thunlich war, wurden die ver-
schiedenen Handwerke für die Einzelspiele (die für sich gesonderten
Theile eines ganzen Cyklus) der Art betheiligt, daß ihr Hand-
werk dabei zu einer gewissen Geltung oder Repräsentation kam.

Bei den Costümen war der Geschmack für das Bunte vor-
herrschend, und der Goldglanz war besonders beliebt. Aus den
uns erhaltenen Mittheilungen über diese äußerlichen Dinge [5])
ersehen wir z. B., daß Christus, der einen Rock von weißem
Schafsleder und rothe Sandalen trug, mit einer vergoldeten
Perrücke geschmückt war. In der Person des Teufels wurde schon
ganz frühzeitig (wie auch in den alten Passionsspielen in Deutsch-
land) sein Beruf für die Komik angedeutet; er hielt in der Hand
einen Schlägel von Steifleinwand, eine Art Pritsche, die er bei
seinen komisch-diabolischen Gesten zu schwingen hatte. Auch hatte
der Teufel eine besondere Gesichtsmaske anzulegen.

Bei der Einrichtung der Bühne für diese Mysterien und
Mirakel-Spiele war, wie schon angedeutet, das Prinzip des
gleichzeitigen Neben- und Uebereinander vorherrschend. In-
dem die Bühne anstatt in die Tiefe in die Breite ging, waren
statt der Verwandlungen, wie sie auf unserer einheitlichen Bühne
nöthig sind, dort auf dem erbauten Gerüst (scaffold) die für die
Handlung nöthigen verschiedenen Oertlichkeiten in den über- und
nebeneinander errichteten Abtheilungen bereits von vornherein
festgestellt; so daß die Darstellung von einem Raum in den
andern überging. Complicirter noch und großartiger, als in
England, scheinen diese vieltheiligen Bühnen-Gerüste in Frank-
reich und selbst in Deutschland gewesen zu sein. Auch war eine
solche vieltheilige Bühne keineswegs bei allen Darstellungen er-
forderlich. Bei den erwähnten Collectiv-Mysterien, wie sie in

England besonders beim Frohnleichnamsfeste aufgeführt wurden, war es sogar Sitte, daß ein jedes von den Einzelspielen, die zu einem derartigen großen Cyklus gehörten, seine besondere, auf einem Wagen errichtete Bühne hatte. Ein aus dem 16. Jahrhundert von dem Archidiaconus Rogers herrührender Bericht gibt uns darüber bestimmte und werthvolle Mittheilungen. Wenn das erste Spiel, das am Thore stattfand, zu Ende war, so bewegte sich der Wagen nach dem Hause des Mayor's im Orte, und während das Spiel an der zweiten Stelle wiederholt wurde, rückte auf den erstern Spielplatz ein anderer Wagen vor, auf welchem das zweite Stück aus dem Cyklus dargestellt wurde. Das dritte Stück hatte wieder seinen besondern Wagen, der den andern nachrückte, und so ging es fort, so daß auf diese Weise an mehreren Punkten zugleich gespielt wurde und dabei doch ein jedes Auditorium der verschiedenen Schauplätze den ganzen Cyklus erhielt.

Diesen Collectiv-Spielen, wenigstens denen von Chester und von Coventry gingen Programme voraus, welche vor Beginn der Spiele von Fahnenträgern verlesen wurden. In diesen Programmen oder Einleitungen, deren Text unter der Bezeichnung Banes (Aufgebot) in den Manuscripten der genannten beiden Sammlungen ebenfalls erhalten ist, wurden nicht nur die sämmtlichen Stücke aufgezählt, sondern auch deren Vertheilung an die verschiedenen Handwerks-Corporationen verkündet. In dem Programme zu den Chester-Spielen wird ausdrücklich Pfingsten als die Zeit für die Spiele verkündet und angemerkt, daß diese Spiele am Montag beginnen und drei Tage dauern sollten. Auch wird in dem genannten Programm bemerkt: die Stoffe seien zwar dem Alten Testament entnommen, aber vermischt mit Dingen, welche sich nicht auf schriftliche Ueberlieferungen gründeten, sondern einzig dazu da seien, um „Spaß zu machen".

Wo das betreffende Stück nur eine einzige Handlung, ohne Wechsel des Ortes darzustellen hatte, da war das Gerüst ein ganz einfaches. Es bestand aus der oben offenen eigentlichen Bühne, und aus einem darunter befindlichen verdeckten Raume, der den Darstellern zum Ankleiden diente. Dieser untere Raum wurde aber zuweilen auch für das Spiel selbst verwendet, z. B. wenn die Hölle darzustellen war. [6])

Ganz in frühester Zeit hatte man für das im strengern Sinne geistliche Spiel, so lange die lateinische Sprache dafür gebraucht wurde, nur die Bezeichnung Ludus. Dann wurde jenen englischen Stücken, welche die von den Heiligen oder an ihnen gethanen Wunder behandelten, die besondere Bezeichnung Miracula, oder englisch: miracles oder miracle-plays, ertheilt. Von diesen unterschieden sich im eigentlichen Sinne die strenger kirchlichen Mysterien (oder mysteries), zu denen namentlich auch die Stücke gehörten, welche die Passionsgeschichte Christi darzustellen hatten. Bald aber vermischte man die Begriffe, und die Bezeichnung Mirakelspiele wurde die allgemeine für die ganze Gattung von Stücken, die sich auf die Bibel gründeten. Deshalb finden wir in England schon sehr frühzeitig auch solchen Stücken, welche streng genommen als Mysterien zu bezeichnen waren, den Namen Mirakel oder Mirakel-Spiele beigelegt.

Ueber die ursprüngliche Nationalität der ältesten in der Volkssprache des Landes aufgeführten Mysterien oder Mirakelspiele, zunächst also derjenigen, welche dem 13. Jahrhundert angehören, herrschen zwar bis heute noch verschiedene Ansichten; doch sind die von den englischen Gelehrten selbst für den französischen Ursprung geltend gemachten Gründe kaum zu widerlegen. Nicht nur, daß im englischen Texte noch zahlreiche Verse in französischer Sprache stehen geblieben sind, auch für einzelne Partieen des englischen Textes ist das französische Original noch

nachzuweisen. In dieser Ansicht über den französchen Ursprung der frühesten englischen Mysterien stimmen der verdienstvolle Geschichtschreiber des englischen Drama's Collier, [7]) und der Herausgeber der Chesterspiele Th. Wright überein, während von deutschen Gelehrten A. Ebert den englischen Spielen ihren durchaus selbständig nationalen Charakter gewahrt wissen will. Dieser eigenthümlich nationale Charakter hat sich allerdings schon in diesen frühesten Anfängen des englischen Drama's schnell genug ausgebildet und befestigt, aber der Einfluß der importirten französischen Vorbilder muß nichtsdestoweniger zugestanden werden.

Nächst den vereinzelten noch dem 13. Jahrhundert angehörenden englischen Mirakelspielen gehört die weit überwiegende Zahl der uns erhalten gebliebenen Stücke dieser Gattung den drei großen Collectionen an, welche als die Chester-plays, die Towneley-plays und die Coventry-plays bezeichnet werden. Jede dieser Sammlungen umfaßt einen jener großen Cyklen, welche innerhalb eines bestimmten Landschafts-Gebietes sich eingebürgert hatten. Die Chester- und Coventry-Sammlungen erhielten danach ihre Bezeichnung, während die Collection der Towneleyspiele, die ihren Namen von der Familie (in Lancashire) erhielten, in deren Besitze die Manuscripte waren, in der Umgegend von Wakefield dargestellt wurden. Die Manuscripte dieser drei Sammlungen rühren allerdings erst aus dem 15. Jahrhundert oder aus dem Ende des 16. Jahrhunderts her, doch wären die Chester-Pfingstspiele [8]) nach einer auf dem Manuscript enthaltenen Notiz in den Jahren 1327 und 1328 von einem Mönch der Chester-Abtei verfaßt und um diese Zeit auch aufgeführt worden. Die Spiele der Sammlung von Coventry sind in einem Manuscript erhalten, deren erster Theil im Jahre 1468 geschrieben ist, wie unter dem 18. Spiele eine Notiz des Abschreibers bezeugt. Für die Towneley-Sammlung wird als Zeit der Entstehung die

zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts angenommen. Erst aus dieser Zeit hört man auch von Aufführungen solcher Spiele in London selbst. In einer von der Kirche St. Paul an König Richard II. gerichteten Petition wird Klage geführt über die von gänzlich unwissenden Personen unternommenen Aufführungen aus dem „alten Testament", indem solche Aufführungen zum Nachtheil derjenigen Darstellungen stattfänden, die von der Geistlichkeit eben jener Kirche mit großen Kosten unternommen worden seien. Aus dem Jahre 1391 hört man von einer durch die Geistlichkeit veranstalteten Aufführung — vermuthlich einer der uns erhaltenen Collectiv-Mysterien —, welche in der Nähe von Smithfield in Gegenwart des Hofes stattfand und drei Tage dauerte.

Die meisten der dramatisirten biblischen Stoffe wiederholen sich in den genannten drei Sammlungen. Sie beginnen mit der Schöpfungs-Geschichte, der sich dann die Geschichte von der Ermordung Abels, die Sündfluth, die Opferung Isaak's u. s. w. anschließen. Einige Analysen dieser Spiele mögen hier eine Vorstellung von der dramatischen Form derselben geben.

In den Chesterspielen geht der Schöpfungs-Geschichte noch ein Spiel: „Der Fall des Lucifer" voraus. Dasselbe wird eröffnet durch Gott, der sich selbst in längerer Rede den Zuhörern vorstellt, seine Größe und Herrlichkeit, sowie die Unbegrenztheit seiner Macht beschreibend, wobei in die kurzen, abwechselnd drei- und vierfüßigen jambischen Verse häufige lateinische Brocken eingestreut sind. Dann folgt ein Gespräch Gottes mit Lucifer und andern Engeln, dann Lucifer's Verschwörung wider den Herrn, welche — da der Herr zurückkehrt — mit dem Sturze des Lucifer durch eine kurze Rede Gottes beendet wird. Hiernach werden die gefallenen Engel (als „erster" und „zweiter Dämon") in einem

Gespräch voll Klagen vorgeführt, worauf Gott das Spiel mit einer Rede beschließt.

Das zweite Spiel ist „Die Schöpfung und der Fall, sowie der Tod Abels." Gott eröffnet das Spiel, mit den lateinischen Worten: „Ego sum alpha et o, primus et novissimus, und fährt dann in englischer Sprache fort:

Ich Gott, der Größt' in Majestät,
In dem ein Anfang nimmer,
Und endlos auch, und groß an Macht,
Ich bin und ich war immer,
Nun hab ich Himmel und Erd gemacht —
ꝛc ꝛc.

Am Schlusse seiner Rede, in der er alles herzählt, was er in den fünf Tagen vollbracht hat, beschließt der Herr, nun auch sein Ebenbild zu erschaffen. Hier lautet die Bühnenanweisung: „Gott kommt jetzt an die Stelle, wo er Adam erschafft." Nachdem Gott dies Werk in seiner weitern Rede beschrieben hat, heißt es: „Hier ersteht Adam und Gott spricht:

Steh' auf, Adam, steh auf, steh auf,
Ein Mensch mit Seel und mit Leben;
Nun führ' ich in's Paradies dich ein,
Dir Freuden dort zu geben.
Doch mögest du auch weise sein,
Daß du dich selbst nicht bringest in Pein.

„Dann" — so besagt die Bühnenanweisung weiter — „bringt der Schöpfer Adam in's Paradies, vor den Baum der Erkenntniß," bei welcher Stelle am Rande noch angemerkt ist: „Mynstrels spielen."

Nachdem Gott den ersten Menschen über den Baum und seine verbotene Frucht unterrichtet hat, sagt die Bühnenanweisung naiv: „Gott nimmt nun Adam bei der Hand, heißt ihn, sich niederlegen und nimmt eine Rippe aus seiner Seite, und sagt:

„Nicht gut ist's, daß der Mensch allein" ꝛc., dann versenkt er Adam in Schlaf, und „macht das Weib aus der Rippe Adam's."

Nachdem dies vollbracht, kommt die Schlange und der Teufel, der hier wieder als „Dämon" spricht und sich als der gefallene Engel zu erkennen gibt. Das Weitere, die Versuchung durch die Schlange, der Genuß der Frucht und der Fall der ersten Menschen, die — als sie sich nackend sehen — sich mit Blättern bedecken u. s. w. — das Alles wird in ähnlicher Weise beschrieben. Nachdem Gott die Menschen aus dem Paradies vertrieben, folgen noch lange Gespräche zwischen Gott und mehreren Engeln. Als Adam wieder erscheint, ist wieder „Spiel von Mynstrels" vorgeschrieben, worauf sich unmittelbar die Geschichte mit Kain und Abel anschließt.

In dem Cyklus der Towneleyspiele ist die Geschichte vom Sturze Lucifer's nebst der Erschaffung der ersten Menschen in Einem Stücke dargestellt. Die Ermordung Abel's bildet dann den Inhalt des zweiten Stückes. In einer Art von Prolog zu letzterm Stück werden die Zuhörer in äußerst energischer Weise ermahnt, keinen Lärm zu machen, „sonst häng' sie der Teufel zum Trocknen auf." Das Stück selbst zeichnet sich dabei durch eine ganz besondere Frische des echt dramatischen Dialogs aus. In der Charakteristik namentlich des Kain erkennen wir jenen urkräftigen und überlegenen Humor hervorragender Bösewichter, wie er noch im vollendeten englischen Drama den Charakteren dieser Gattung eigen ist. Das spezifisch nationale Element tritt in Kain's Störrigkeit um so stärker hervor, als in seinem Unwillen, daß er Gott den Zehnten opfern soll, sich hauptsächlich seine Erbitterung gegen die Ansprüche der Kirche Luft macht. Abel dringt wiederholt mit frommen Ermahnungen in ihn:

Der Vater will es, der Vater lehrt,
Daß man dem Höchsten den Zehnten bescheert.

Auf Abel's fortgesetzte Vorstellungen ruft Kain:

Laßt die Gänse heraus, der Fuchs will predigen!
Wirst du dich bald des Sermones entledigen?
Laß sein, sag ich, dein müßig Gespräch.
Soll ich den Pflug und Alles lassen ruhn,
Mit dir das Opferwerk zu thun?
Ich bin nicht so dumm, das sag ich dir;
Zum Teufel geh, sag ihm, du kämst von mir!

Im weitern Gespräche macht Kain geltend, daß sein Acker nie gesegnet gewesen sei; was solle er dafür dem Herrn, der ihn nicht liebt und ihn so auffallend vernachlässigt, noch Opfer bringen? Endlich aber haben ihn Abel's Ermahnungen dennoch bewogen, und „in des Teufels Namen" entschließt er sich zu dem Opfer. Aber während Abel bei dem seinigen auf's Gewissenhafteste verfährt, führt Kain beim Abzählen seines Opfertheils an Vieh und Korn unwillige und höhnische Reden, und zeigt sich geneigt, beim Abzählen seiner Zehnten den Herrn zu betrügen, indem er sogar in der Anrede an Gott geltend macht, daß er selber seinen kärglichen Besitz nöthiger brauche. Auf Abel's Zwischenreden wird Kain nur immer wilder und droht dem Bruder, wenn er sich in seine Sache mische, so sollt' es ihm Unheil bringen. Als nun endlich das Opfer angezündet ist und nicht brennen will, worüber Kain wiederum in Zorn geräth, erscheint (auf dem obern Theil des Bühnengerüstes) Gott; und hält ihm vor, daß er seinen Zehnten richtig leisten müsse, und daß er mit seinem Bruder Abel nicht zanken solle. Kain erwiedert darauf in frivolster Weise: was denn da für ein „Guck-übern-Zaun" sich hineinmische, worauf er sich zu Abel wendet und diesen auffordert, mit ihm den Ort zu verlassen, denn Gott sei „nicht recht bei Verstand."

Abel jetzt dem Vorhaben Widerstand entgegen und wird deshalb von dem Zornigen erschlagen. — Man wird schon aus dieser kurzen Skizzirung des Stückes erkennen, wie der Verfasser desselben sich nicht mit der bloßen Darstellung der äußerlichen Begebenheiten begnügte, sondern mit Erfolg bestrebt war, die Handlung aus den Charakteren zu entwickeln. — Auf den Tod des Abel folgt noch das Erscheinen Gottes, der — nach der biblischen Ueberlieferung — Kain nach seinem Bruder fragt; Kain hat dann noch eine Scene mit seinem Pflug-Knecht, und schließt dann das Spiel mit einer kurzen Anrede an die Zuhörer, denen er Lebewohl sagt, ehe er zum Teufel gehn müsse, dem er nun auf Ewigkeit angehöre.

In ähnlicher gesund realistischer Weise ist die Geschichte von Noah behandelt; stellenweise — wie bei Noah's Schilderung der verheerenden Gewässer — mit poetischem Schwung der Sprache, anderseits wieder mit drolligem Humor, wie namentlich in der Scene, da Noah's Weib sich weigert, mit in die Arche zu steigen, und schließlich verlangt, sie müsse auch ihre Gevatterinnen mitnehmen dürfen. Auch bei diesem Stücke sind einige Bühnenanweisungen von Interesse, indem sie uns von der Naivetät der scenischen Darstellung einen Begriff geben. Als Noah in die Arche steigt, ist jedoch ausdrücklich bemerkt: „die Arche müsse ringsherum abgegrenzt und am Rand der Arche müßten alle die Thiere gemalt sein."

Der Bethlemische Kindermord ist einmal unter dem Titel „Die Niedermetzelung der Unschuldigen" und ein andermal unter dem Titel „Herodes der Große" behandelt. In dem erstern Stücke ist die dramatische Form eine äußerst dürftige. Nach den einleitenden Scenen wird die Metzelei durch zwei Frauen anschaulich gemacht. Wie in den meisten dieser Stücke sind auch hier alle auf die Aktion bezüglichen Zwischenbemerkungen des Ver-

fassers in lateinischer Sprache [9]). Nachdem mehrere Kinder auf=gespießt sind, fängt plötzlich Herodes zu lamentiren an, daß er so viel Weh verursacht habe; er sieht den „Feind" kommen, ihn zur Hölle zu schleppen, und mit dem Rufe, er müsse nun sterben, fällt er nieder. — Das andere, diesen Gegenstand behandelnde Stück wird damit eröffnet, daß ein Bote kommt, der zuerst alle Länder aufzählt, über welche Herodes gebietet. Herodes tritt dann auf und gebietet Ruhe, mit der drastischen Drohung, daß er Alle, die Lärm machen, so klein wie Topf=Fleisch machen würde. Er ist sehr wüthend, daß die drei Könige entkommen sind; er ruft seinen Rath und befragt ihn, was zu thun sei? Nachdem er von der Prophezeiung des Jesaias gehört und seine Wuth deshalb sich gesteigert hat, wird ihm der Rath zur Ermordung der Kinder ertheilt. Er gibt sofort seine Befehle dazu und nach=dem ihm der günstige Anfang der Schlächterei berichtet worden, beendet Herodes in seiner Schlußrede das Stück mit den son=derbaren Versen:

Doch Adieu nun zum Teufel,
Mein Französisch ist aus [10]).

Sämmtliche Mysterien und Mirakelspiele sind durchgängig in Versen, meist in gereimten, geschrieben, und die vierfüßige Verszeile ist darin vorherrschend, wiewohl der Rhythmus oft sehr frei behandelt ist. Die Coventryspiele verrathen nach Inhalt und Form am allermeisten die mönchische Autorschaft. Die theatralische Form ist hier noch am wenigsten berücksichtigt, wo=gegen auf die poetische Form der Sprache eine gewisse Kunst verwendet ist, trotz der barbarischen Schreibweise, die (nach Halli=well's Ansicht) auf Rechnung des Abschreibers kommt. Selt=samer Weise sind bei fast allen Stücken dieser Sammlung die Verse meist durchgehends in Strophen getheilt, was sich beson=ders da sehr sonderbar ausnimmt, wo im Wechseldialog die

Strophe auf verschiedene Personen vertheilt ist und dennoch ihre geschlossene Strophenform bewahrt. Eine weitere Eigenthümlichkeit in der Behandlung der poetischen Sprachform sind die nicht selten vorkommenden Alliterationen, die zuweilen geschmackvoll behandelt sind, häufig freilich durch Uebertreibung einen mehr komischen Eindruck machen. [11])

Von den verschiedenen Stoffen, die in diesen Stücken behandelt sind, seien noch erwähnt: Die Opferung Isaak's, die Auswanderung der Israeliten, die Ankunft der drei Könige und ihre Opferung, die Anbetung der Hirten, Christus und die Ehebrecherin, der Einzug Christi in Jerusalem, der Verrath des Judas, die Kreuzigung, die Höllenfahrt u. s. w. Eines dieser Stücke verdient noch eine besondere Erwähnung insofern wir in demselben schon eines der später erst als besondere dramatische Gattung erscheinenden Zwischenspiele (Interludes) vor uns haben. Der biblische Stoff der Anbetung der Hirten ist hier zu einer durchaus realistischen und derben Posse benutzt. Die auf dem Felde versammelten Hirten unterhalten sich mit Vorbringung verschiedener Klagen. Nachdem der erste und zweite Hirt ihre Beschwerden vorgebracht haben, klagt der Dritte, Namens Mack, daß es ihm immer saurer werde, sich und die Seinen zu erhalten, indem sein Weib ihn mit so vielen Kindern beschenke. Mack ist aber ein durchtriebener Gesell, der bei den Andern im Verdachte steht, daß er ihre Heerden bestehle. Er macht dies aber so vorsichtig, daß er nie dabei zu ertappen ist. Als sich Alle zur Ruhe niedergelegt haben und eingeschlafen sind, schleicht sich Mack wieder von ihrer Seite, entführt einen Widder aus der Heerde, bringt ihn seiner Frau ins Haus und legt sich dann wieder zu den Andern zum Schlafe nieder. Als bald nach dem Erwachen der neue Verlust in der Heerde entdeckt ist, wendet sich Aller Verdacht sogleich wieder gegen Mack, der gleich nach dem Er-

wachen seine Kameraden verlassen hatte und nach Hause gegangen war. Dort hat er der Vorsicht halber eine Komödie vorbereitet. Als die andern Hirten bei ihm eintreten, um Nachsuchung zu halten, finden sie seine Frau im Bette liegen, angeblich im Kindbett. Den gestohlenen Hammel hat er eingewickelt und als Säugling mit in das Bett gelegt; und Mack sitzt daneben, ein Liedchen singend. Die Hirten finden nichts und wollen sich nun mit dem Kinde zu schaffen machen. Der Eine will ihm ein Sixpence-Stück geben, Mack aber wehrt sie ab, unter dem Vorgeben, das Kind schliefe, und wenn es wach sei, würde es schrein; der eine Schäfer aber lüftet die Decke, um es zu küssen und ruft erstaunt: Was für eine große Schnauze es habe![12]) Da der Betrug entdeckt ist, erhält Mack von den Andern seine Prügel, und die Scene wird damit beendet, daß vom Himmel die Stimme eines Engels ertönt: „Gloria in excelsis! Ehre sei Gott in der Höhe!" — Nicht ohne Kunst in der Composition ist hier der ernste Moment zu einem lustigen Schwank voll kerngesundem Humor benutzt, während die Heiligkeit des großen Ereignisses als Schlußmoment zu ihrem Rechte kommt.

Der poetische und dramatische Werth aller dieser Stücke, selbst derjenigen, die einer und derselben Collection angehören, ist begreiflicherweise ein sehr ungleicher. Es läßt sich wohl denken, daß auch eine derartige Collection, trotz der chronologischen Folge der vorgeführten Ereignisse, nicht als ein künstlerisches Ganzes aufgefaßt und gedichtet wurde. Allerdings wird die ganze Anlage zunächst aus Einem Geiste hervorgegangen sein; wenn aber schon von vornherein bei der Ausführung mehrere Verfasser thätig gewesen sind, so wird man auch keinen Anstand genommen haben, einzelne schon für sich bestehende Spiele zur Vervollständigung des Stofflichen für eine solche Collection zu benutzen.

Daß die frühesten dieser Mirakelspiele und Mysterien —

und nicht allein jene ältesten Stücke, die noch in lateinischer Sprache geschrieben sind, von Mönchen und Geistlichen herrühren, ist durch mehrere Zeugnisse festgestellt. Auch in den englisch geschriebenen Stücken werden wir da, wo für die Bühnenanweisungen, welche sich auf die Aktion beziehen, die lateinische Sprache beibehalten ist, meist den Verfasser unter den Geistlichen zu suchen haben. Aber so wie der Schauplatz für diese Spiele allmählich erweitert und über den begrenzten Raum der Kirche hinaus ins Freie verlegt wurde, so wird auch an der poetischen Arbeit selbst die Theilnahme der Nichtgeistlichen mehr und mehr gewachsen sein. In Stücken wie Kain und Abel, wie Noah und in dem zuletzt erwähnten Hirtenspiel u. a. m., ist es ganz unverkennbar, wie die dramatische Dichtung nicht nur von dem Kirchlichen unabhängig geworden, sondern wir empfinden hier schon den eigentlichen Volksgeist, das reale Leben der Gegenwart als den Quell, aus welchem die dramatische Dichtung ihre Nahrung empfing.

Aber die Geistlichkeit suchte doch, trotz der fortschreitenden Vermischung der kirchlichen mit den profanen Elementen, diese Spiele für sich so lange als möglich zu conserviren, obwohl man späterhin es sich gefallen ließ, daß solche Aufführungen nur „unter Mitwirkung" von Geistlichen stattfanden. In einem für diese Verhältnisse wichtigen Dokumente finden wir alle Ausgaben der Priorei von Thetford aus dem Zeitraume von 1461 bis 1540 verzeichnet. Darin sind Hunderte von Bezahlungen für Schauspieler und Minstrels angeführt, in vielen Fällen aber ist ausdrücklich vermerkt: „Lusoribus cum adjutorio Conventus." Unter der Bezeichnung „Histriones" werden Schauspieler in England schon Mitte des 13. Jahrhundert erwähnt. Begreiflicherweise müßte schon aus der Betheiligung der Handwerks-Corporationen an den Mysterien-Aufführungen der Schau-

spielerstand als solcher sich mehr und mehr entwickelt haben. Das erste Beispiel aber, daß sich ein Fürst oder eine hohe Person des Landes eine eigene Schauspielertruppe hielt, gibt uns Richard III. noch als Herzog von Gloster.

Obwohl schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu den Mysterien und Mirakelspielen eine andere Gattung von theatralischen Spielen sich gesellt, — die Moralitäten (moralyties oder moral plays) — so behaupteten doch auch daneben noch die religiösen Darstellungen ihren Platz und kommen noch bis Ende des 16. Jahrhunderts vor, wenn sie auch in dieser spätern Zeit durch die hinzugetretenen neuen Elemente wesentlich beeinflußt waren.

Es ist schon bemerkt worden, daß für die religiös-theatralischen Aufführungen, wie sie von den Kirchen und Klöstern ausgegangen waren, nicht nur die großen Kirchenfeste den Anlaß gaben, sondern auch die Festtage der besondern Schutzheiligen. Man kann annehmen, daß grade diese Spiele, für welche die Heiligen-Legenden den Stoff gaben, und welche als die „Mirakelspiele" im eigentlichen Sinne zu betrachten sind, ihrer Natur nach es zuerst waren, welche vom streng kirchlichen Boden sich entfernten und in die Hände der Laien kamen. Dieselbe Gemeinschaft scheint gleichzeitig in Deutschland sich vollzogen zu haben. Unter Anderm erfahren wir auch aus den „Gewohnheiten der Hamburgischen Kirche" vom Jahre 1330, daß daselbst den Geistlichen Larven und Tänze ausdrücklich untersagt wurden.[13]) Dies Verbot zeigt aber, wie weit die Geistlichen in ihren Concessionen an die Masse des Volks gegangen waren, um durch ihre Gemeinschaft mit den Laien ihren Einfluß auf diese Darstellungen sich zu erhalten. Wie aber in England trotzdem die Handwerks-Corporationen durch die großartige Organi-

sation dieser Aufführungen doch endlich der Geistlichkeit ihren Einfluß darauf entwunden hatten, so sehen wir, wie dort und allenthalben die religiösen Gebräuche mehr und mehr zu eigentlichen Volksbelustigungen umgewandelt wurden.

Hiermit machte sich aber auch das Bedürfniß geltend, dem Inhalt der Spiele neue Elemente zu verleihen, durch welche ihre Grenzen erweitert wurden. Das Symbolische in den Stoffen der Heiligen Schrift wies dazu den Weg, und indem man sich durch eigene Erfindungen dem Weltlichen mehr zu nähern suchte, behalf man sich zunächst ausschließlich mit der Allegorie. So entstand die an die Mirakelspiele sich anschließende und doch von jenen durchaus verschiedene Gattung der „Moralitäten." [14])

Wenn auch die Moralitäten durch die Mirakelspiele den Impuls erhalten hatten, so können wir sie doch in keinem Falle als eine Fortbildung oder weitere Entwickelung der dramatischen Gattung anerkennen. Die frühesten Spuren der moral-plays reichen denn auch bis in die Regierungszeit Heinrich's VI. zurück, da die Mysterien und Mirakelspiele noch nichts an ihrer Popularität eingebüßt hatten.

Wenn wir einige dieser Moralitäten näher in's Auge fassen, in denen sämmtliche Personen nur als Personificationen allgemeiner Begriffe, der Tugenden, Laster, Leidenschaften u. s. w. figurirten, so muß es uns begreiflich sein, daß durch diese Gattung die Mysterien mit ihrer Fülle von Aktion nicht verdrängt werden konnten. Auch der Teufel fand seinen Weg aus den Mirakelspielen in die Moralitäten; in einem der ältesten Stücke dieser Gattung steht der Teufel an der Spitze der sieben Todsünden, als Führer derselben; in den meisten Fällen aber war dem Teufel zum Begleiter die Figur des Laster's (the Vice) gegeben, und diese Figur spielt in vielen der Moralitäten eine bedeutende Rolle. Noch Ben Jonson spricht gelegentlich einmal

davon (in seinem Stücke: „Der Teufel ist ein Esel"), daß vor einigen fünfzig Jahren jeder große Mann „das Laster" an seiner Seite gehabt —

Im langen Kleid, den Dolch von Holze schüttelnd.

Gleich dem Teufel, dem in den Mirakelspielen häufig die Rolle des Spaßmachers übertragen war, hatte auch das „Laster" zuweilen dies Geschäft zu übernehmen, ja es erschien sogar in manchen Stücken im Kleide des eigentlichen Narren.[15])

Noch aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts haben sich die Manuscripte von drei Moralitäten erhalten, welche die Titel führen: „Das Schloß der Beharrlichkeit", „Gemüth, Wille und Verstand" und „Das Menschengeschlecht."[16]) In dem erstern dieser Stücke erscheinen zuerst Mundus, Belial und Caro, die in ihren Anreden sich über ihr Wesen äußern; hiernach erscheint als Vertreter des Menschengeschlechts Humanum Genus, und zwar — worauf er selbst in seinen Worten hinweist — ganz nackt. Während er spricht, postiren sich zu seiner Rechten und Linken ein guter und ein böser Engel, die sich um ihn streiten, und von denen ein Jeder ihn auf seine Seite zu bringen sucht. Der böse Engel siegt endlich, worauf „Minstrels aufpfeifen." Der böse Engel führt nun den Menschen zu Mundus, die sich mit ihren zwei Freunden Voluptas und Stultitia unterhält. Voluptas begrüßt den Menschen mit einer freudigen Ansprache, worauf sie sowohl wie auch Stultitia von Mundus Anweisung erhalten, auf ihn zu achten. Detractio, welche sich selbst noch den englischen Namen Backbiter (wörtlich Rückenbeißer) gibt, wird nun den andern Beiden beigesellt, und verkündet Humanum Genus, daß sie mit ihm von Stadt zu Stadt ziehn, und ihm dienen werde. Detractio macht ihn sodann mit Avaritia bekannt, die ihn zu den andern sechs Todsünden führt. In dieser Weise

geht es fort, durch immer neu vorgeführte Allegorien, deren das am Schlusse gegebene Personen-Verzeichniß nicht weniger als sechsunddreißig herzählt!

In ähnlicher Weise überladen mit Allegorien sind die beiden andern genannten Moralitäten.

Von den Stücken dieser Gattung, die sich im Druck erhalten haben, mögen hier einige der ältesten erwähnt sein.[17]) Zwei derselben, „Natur" und „Die Welt und das Kind" sind zwar als Zwischenspiele bezeichnet, gehören aber durchaus der Gattung der Moralitäten an. Das erstgenannte dieser Stücke, als dessen Verfasser Henry Madwell, Kaplan des Kardinal Morton, genannt ist, trägt zwar keine Jahreszahl, dürfte jedoch schon Ende des 15. Jahrhunderts aufgeführt sein. Der Druck der andern Moralität trägt die Jahreszahl 1522. Auch in diesen Stücken ist die Action lauter allegorischen Figuren übertragen: Natur, Unschuld, Stolz, Vernunft, Geduld, Barmherzigkeit u. s. w. „Der Mensch" erscheint in diesem Stücke in fünf Lebensaltern; In der Kindheit heißt er Infans, im Knabenalter Wanton, als Jüngling Lust-and-Liking, als Mann Manhood, und im letzten Lebensalter Age. Bemerkenswerth sind übrigens in diesem moral play die zahlreichen Erwähnungen von Londoner Lokalitäten und Sitten der Zeit.

Ein wenig mehr Fleisch und Blut ist in der Moralität „Hick Skorner," welche, vielleicht durch die darin enthaltenen komischen Partieen, besonders beliebt gewesen zu sein scheint; denn die Figur dieses Namens wird noch spät in der englischen Literatur erwähnt. Besser aber in der Ausführung ist die Moralität „Jedermann", von welchem drei verschiedene Drucke existiren, alle ohne Jahreszahl.[18]) Der Hauptcharakter, der hier als „Jedermann" bezeichnet ist, repräsentirt wieder das ganze Menschengeschlecht. Die eine Ausgabe des Stückes (etwa vom

Jahr 1530) hat auf dem Titelblatt einen Holzschnitt, auf welchem der Tod an „Jedermann“ herantritt. Die zweite Seite des Titelblattes zeigt die Abbildungen mehrerer der im Stücke vorkommenden Allegorieen: Schönheit, Stärke, Vorsicht u. s. w. Ueber dem Bilde der ersten Seite steht:

„Hier beginnt eine Abhandlung, wie der himmlische Vater den Tod aussendet, um „Jedermann“ vorzuladen, um Rechnung abzulegen von seinem Lebenslauf in dieser Welt, und ist in der Art eines moral play.“

Nach dem Prolog, den ein „Bote“ hält, wird das Stück durch ein Selbstgespräch Gottes eröffnet, worin über die zunehmende Sündhaftigkeit der Menschen geklagt wird. Dann wird Tod herbeigerufen und erhält von Gott den Befehl, zu „Everyman“ sich zu begeben und ihn zu seiner großen Reise vorzubereiten. Das geschieht, und „Everyman“ soll zuvor allen Umgang, den er auf Erden hatte, prüfen. Nun zeigt sich die Unbeständigkeit aller seiner Freunde, die hier aber auch nur wieder Personificirungen allgemeiner Begriffe sind. Erst kommt er zur „Genossenschaft,“ und fordert sie auf, ihn auf seiner Reise zu begleiten. Da Genossenschaft aber hört, daß es bei dieser Reise sich um Nimmerwiederkehr handelt, weigert sie sich. So geht es nun Scene für Scene weiter, mit der „Verwandtschaft,“ Weisheit, Vorsicht, Stärke. Nachdem sogar die „fünf Sinne“ ihm ihre Begleitung verweigert (!), entschließt sich zuletzt einzig „Gutthat,“ mit ihm zu gehn. „Jedermann“ fühlt sich dadurch beruhigt und stirbt. Dann erscheint der „Engel“ und spricht einige Trostesworte, worauf „der Doctor“ in einem Epilog den ganzen Vorgang recapitulirt und mit einem Hinweis auf die Moral der Sache das Stück beschließt.

Wenn in diesem Stücke die Moral wenigstens in der Schlußwendung, mit der ins andere Leben uns begleitenden „Gutthat“

ganz sinnig eingekleidet ist, so ist es doch in der überwiegenden Mehrzahl dieser moral plays mit dem dramatischen Gehalt noch trostloser bestellt. Am erträglichsten sind noch diejenigen Stücke, in denen schon die beginnende Gattung der eigentlichen volksthümlichen „Interludes“ (unsern deutschen Fastnachtsschwänken des 16. Jahrhunderts entsprechend) zu spüren ist. Die Ansätze zu dieser dramatisch berechtigtern Gattung, die erst mit John Heywood (um 1530) ihre Blüthe erreichte, sehn wir schon früher in einigen Moralitäten keimen. So wird von einem im Palais zu Woodstock 1504 aufgeführten Stücke „Der Necromancier“ von Skelton berichtet, das sich zwar nicht erhalten hat, von welchem man aber so viel weiß, daß dies „moralische Zwischenspiel“ [19]) gegen die Simonie und den Geiz gerichtet war, und daß neben diesen allegorischen Personen und dem Necromancier auch ein Notar und der Teufel erscheinen. Ein in der englischen Literatur vielgenanntes Stück „Lusty Juventus, darstellend die Gebrechlichkeit der Jugend, die dem Laster geneigte Natur, durch Gnade und guten Rath zur Tugend geführt“ läßt schon den Geist der Reformation erkennen. Aber auch Stücke von entschieden antireformatorischer Tendenz kommen in dieser Zeit und später, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, vor. Doch hatten damals schon die Interludes von John Heywood, Minstrel- und Spinetspieler am Hofe Heinrich's VIII., die herrschende Stimmung in England in so drastischer Weise dargelegt, daß von einer erheblichen Reaction nicht gut mehr die Rede sein konnte. Erst unter der Königin Maria, der Katholischen oder Blutigen, trat eine solche Reaction ein; aber sie hatte so wenig Wurzeln im Volke, daß sie nur mit den äußersten Gewaltmitteln auftreten konnte.

Wie schon vor John Heywood die Keime der Interludes in einzelnen moral-plays, ja sogar viel früher und in noch freierer,

energischerer Weise, in den volksthümlichern Mirakelspielen sich zeigen, — es möge hier an das früher beschriebene komische Schäferspiel, die Anbetung der Hirten behandelnd, erinnert sein — so war auch bald eine wunderliche Vermischung aller Elemente der bis dahin zur Geltung gekommenen Gattungen entstanden. Daß die Moralitäten solche andere Elemente in sich aufnahmen, wird schon durch den undramatischen Charakter dieser Art Stücke begreiflich. Selbst wenn wir die Moralitäten nur mit den Mirakelspielen vergleichen, müssen wir erkennen, daß sie kein Fortschritt, sondern eher ein Rückschritt waren. Wenn auch in den Mysterien und Mirakelspielen zunächst das religiöse Element das treibende Princip war, so kam dort trotz alledem in den redenden Personen das Individuum zur Geltung. In den Moralitäten hingegen hörte das Individuum ganz auf, weil sich's hier nur um Abstractionen handelte, die dem Wesen des Dramatischen durchaus feindlich sind. Es ist deshalb immer noch erstaunlich, daß diese moral-plays so lange Zeit sich erhielten. Erst im Jahre 1592 konnte der bereits auf der Höhe des englischen Drama's stehende Robert Greene schreiben, daß das Volk keinen Geschmack mehr an diesen Stücke finde.[20])

Ein so langes Bestehen der dem Volke, wie es scheint, sehr geläufig gewordenen Allegorieen ist aber wie gesagt nur durch die Vermischung der verschiedenen Gattungs-Elemente erklärlich. Eines der berühmtesten Stücke dieser Misch-Gattung „Tom Tyler und sein Weib" (erschien im Drucke erst 1578) ist im Wesentlichen noch eine Moralität, nur mit den Elementen der Zwischenspiele vermischt. Es wird eröffnet durch die allegorischen Personen „Schicksal" und „Begierde," letztere noch durch die Bezeichnung des in den Moralitäten figurirenden „Lasters" erläutert. Obwohl nun die Handlung selbst in ganz realistisch-comödienhafter Weise durchgeführt ist, so sieht man doch aus der Beimischung der ganz

überflüssigen allegorischen Gestalten, daß dies schwächliche Element der moral-plays im Volke lange Zeit für eine Nothwendigkeit gehalten wurde.

Auch Stücke, deren Stoffe der Bibel entnommen waren, finden wir in dieser Zeit ganz willkürlich als Interludes bezeichnet. So ein Schauspiel „Maria Magdalena," welches 1567 gedruckt ist, und das den gelehrten Geistlichen Lewis Wager zum Verfasser hat. Trotz der Bezeichnung als Interlude ist das Stück ganz in der Manier der Moralitäten geschrieben; Untreue, Stolz, Fleischeslust, Weisheit, Liebe, Beständigkeit u. s. w. figuriren hier als allegorische Personen. Von gleicher Art ist ein Stück von der „guten Königin Esther."[21]) Auch hier haben wir ein angebliches Interlude, das einen biblischen Stoff mit der schlechten Sauce der Moralitäten verwässert. Zu den Personen der eigentlichen, realen Handlung kommen die allegorischen Figuren: Stolz, Schmeichelei und Ehrgeiz, und der Spaßmacher, der den Namen Hardy-dardy trägt, geht im Costüm des Narren.

Aber auch die eigentlichen Mirakelspiele bestanden noch neben dieser Mischgattung von Stücken ruhig fort. Von John Bale, einem von der römischen Kirche unmittelbar nach seiner Weihe abgefallenen Bischof, existirt ein im Jahre 1538 gedrucktes Stück „Die Verheißungen Gottes," das der Verfasser als Enterlude und als Tragödie (der erste Fall, in dem diese Benennung vorkommt) bezeichnet. Das Stück hat sieben Akte, in deren jedem der Pater coelestis ein Gespräch führt, und zwar im ersten Akte mit Adam, im zweiten mit Noah, im dritten mit Abraham, dann mit Moses, König David, mit dem Propheten Jesaias, und endlich mit Johannes dem Täufer. Man kann sich hiernach einen Begriff von dem dramatischen Gehalt dieser Composition machen, welche in dieser Beziehung gegen die meisten ältern Mysterien noch weit zurücksteht. Nicht höhern Werth in der Composition

hat desselben Verfassers höchst merkwürdiges Schauspiel „König Johann," das erste englische Stück, das einen nationalen historischen Stoff behandelt, dabei aber ganz in der Form eines moral-play gehalten ist. Neben den darin auftretenden historischen Personen: König Johann, der Papst, Cardinal Pandulpho und noch drei Andere, sind die folgenden allegorischen Figuren an der Handlung betheiligt: Adel, Kirche, bürgerliche Ordnung, Verrath, Wahrheit, Verleumdung, Aufruhr u. a. m.; ja sogar England muß als „eine Wittwe" persönlich figuriren! Entsprechend dieser unsinnigen Mischung der Historie mit den Allegorieen der moral-plays zeigt auch die ganze Composition dieses Stückes eine wahrhaft erstaunliche Unbehilflichkeit, obwohl es schon in die Zeit fällt, da die wiedererweckten Klassiker auf das englische Drama einzuwirken begannen.

Wie Bale's „Verheißungen Gottes" in ganz unzutreffender Weise bereits als Tragedy bezeichnet sind, so finden wir auch die Benennung Comedy in dieser Zeit schon einigen Stücken beigelegt, die noch durchaus der Kategorie der Moralitäten angehören. Dies z. B. ist bei dem Stücke von Wager der Fall, das den Titel führt: „Je länger du lebst, je mehr Narr bist du," eine Satyre auf schlechte Erziehung und auf die Narrheiten der Sitte, weshalb auch die allegorische Figur des Moros darin die Rolle des Narren spielt. Ein anderes Stück dieser Gattung, das wie das eben genannte in die erste Regierungszeit der Königin Elisabeth fällt, schildert unter dem Titel „Das ungehorsame Kind" die unglückliche Ehe, die „des reichen Mannes Sohn" wider seines Vaters Willen eingegangen ist.

Aus dem sonderbaren Mischmasch so verschiedenartiger Elemente ist doch zu ersehn, wie durch die Moralitäten trotz ihrer trockenen Lehrhaftigkeit und trotz ihrer undramatischen Abstractionen doch der Sinn von den Ueberlieferungen der Heiligen

Schrift auf den ethischen Gehalt des wirklichen Lebens geführt war. Demungeachtet hemmte das Festhalten an den Allegorieen immer noch die Fortentwickelung zu größerem dramatischem Leben und hielt auch die dramatische Composition in den alten Formen gefesselt. Die Wiederbelebung der alten Klassiker mußte endlich auch in dieser Beziehung reinigend und regelnd auf die Gestaltung des Drama's einwirken. Aber trotzdem schon seit etwa 1530 durch Heywood's Interludes der Sinn für das Volksthümlichere, für die Realität des Lebens angeregt war, und trotzdem 1550 und 1560 die erste Comödie und die erste Tragödie nach dem Muster der Alten die neue Bahn signalisirt hatten, waren doch die Abstractionen aus den Moralitäten noch für längere Zeit bestimmend für die Form der Stücke geblieben und machten sich sogar in römischen Stücken wie Appius und Virginia u. a. m. in ungebührlicher Weise breit. So drängten sich auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die verschiedenen im Laufe von Jahrhunderten gesammelten Elemente noch für einige Zeit form- und ziellos durcheinander, bis endlich aus dem letzten Gestaltungs-Prozeß das nationale Drama mit gewaltiger Kraft sich entwickelte.

Anmerkungen.

1) Thomas Wright: Early Mysteries etc. of the 12 and 13 centuries. London 1838.

2) „The harrowing ot the Hell" wurde zuerst von P. Collier im Jahre 1826 publicirt, dann von Dr. Ed. Mall (Breslau 1871) neu herausgegeben und vortrefflich commentirt.

3) „The play of the Sacrament" wurde 1862, Berlin bei Asher, herausgegeben.

4) The Chester Plays; a collection of Mysteries etc. Von Thomas Wright, London 1843 und 1847. (Herausgegeben für die Londoner Shakespeare-Society.)

5) Thomas Sharp: „A Dissertation on the Pageants or dramatic Mysteries" (1825), und: A. Ebert in seiner vortrefflichen Abhandlung „Die englischen Mysterien, mit besonderer Berücksichtigung der Towneley-Sammlung." (Jahrbuch für romanische und englische Literatur. 1859.)

6) Die gebräuchlichen Bezeichnungen für die Bühne oder das Bühnengerüst waren Scaffold oder Stage. Dagegen gebrauchte man schon in den frühesten Zeiten für die Nennung des Spieles selbst die Bezeichnung Pageant. Und diese Bezeichnung, welche schon auf die mysteries und miracle-plays angewendet wurde, kam auch noch in späterer Zeit den Moral plays wie auch zuweilen den Interludes und den an den Höfen aufgeführten Maskes zu. Pageant galt ebenso als die allgemeine Bezeichnung der theatralischen Darstellung, wie sich play auf die verschiedenen Gattungen von Stücken bezog.

7) Collier: The history of the English dramatic Poetry.

8) Die zu Chester aufgeführten Spiele werden nach der Pfingstzeit, in der sie stattfanden, gewöhnlich auf Chester-Whitsun-plays genannt.

9) In dem einen der beiden Stücke, welche den Bethlehemi'schen Kindermord behandeln, und welches „The Massacre of the Innocents" betitelt ist, werden die Frauen als primus und secundus mulier vorgeführt. Nachdem die Kinder der beiden Frauen von zwei Soldaten be-

droht worden, heißt es im Manuscript in einer Parenthese: „Tunc miles transfodiet primum puerum, et super lancea accipiet.“ Dasselbe wiederholt sich dann mit dem Kinde der zweiten Frau.

10) Im Original lauten die Schlußverse wörtlich:

But adieu to the devil,
I can no more french —

womit wohl damals dasselbe gesagt werden sollte, wie mit der Redensart: Mein Latein ist zu Ende.

11) So heißt es in einem der Coventry-plays (welches die Opferung der drei Könige behandelt) in einer Rede des Herodes, der überhaupt es liebt, in alliterirenden Versen zu sprechen:

As a lord in ryalty (royalty) in non regyon so riche,
And rulere of all remys (realme) I ryde in ryal a ray etc.

12) Als eine Probe von den muntern aber unübersetzbaren Versen möge hier diese Stelle im Originaltext dienen:

Mack (die Schäfer abwehrend) Nay, do way: he slepys
Tertius Pastor: Me thynk he pepys.
Mack: When he wakyns he wepys:
I pray you, go hence.
Tertius Pastor: Gyf me lefe him to kys,
And lyft up the clowt.
What the devil is this?
He has a long snowtte. etc.

13) Dr. Lappenberg: „Von den ältesten Schauspielen zu Hamburg.“

14) Die von uns im Deutschen schlechtweg als Moralitäten bezeichneten Stücke heißen im Englischen gewöhnlich moral plays oder auch nur moralities.

15) Daß das Laster („The Vice“) in allen Moralitäten als Komiker oder als Narr erschien, ist eine verbreitete aber durchaus falsche Ansicht, die neuerdings auch Klein (Geschichte des Drama's) theilte.

16) Die drei hier angeführten alten moral play's führen im Englischen die Titel: „The Castle of Perseverance;“ „Mind, Will and Understanding“ und „Mankind.“

17) Die hier besprochenen ältesten gedruckten moral plays haben im Englischen die Titel: „A goodly Interlude of Nature,“ und „A new Interlude of the World and the Child.“

18) Der englische Titel dieses moral play ist schwer ganz correct wiederzugeben, denn das Everyman heißt dem Sinne nach ebensowohl

Jedermann, wie auch Jedweder, oder Irgendwer. Es soll eben der Repräsentant für den Menschen im Allgemeinen sein.

19) Die Einmischung der uneigentlichen Bezeichnungen Interlude oder Enterlude in die Gattung der Moral plays zeigt sich hier in dem gemischten Titel des Stückes, welches als „moral Enterlude" bezeichnet ist.

20) In Groatsworth of Wit heißt es:

The people make no estimation
Of morals, teaching education.

21) Das „New Enterlude of goodly Queen Esther" ist im Jahr 1561 zuerst gedruckt.



(660)

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstraße 17a.

Verfasser erzählt nicht blos — es ist eine lebendige Darstellung dessen, was er uns mittheilen will — man fühlt ihm an, wie er sich in seinen Stoff versenkt hat, und wie er aus sich heraus das Kunstwerk gestaltet, jeden Ausdruck dem entsprechend wählt und mit poetischer Frische durchhaucht. Er schafft Gestalten von markiger Kraft und charakteristischem Colorit.

Jenes Kind, welches durch den köstlichen derben Obristwachtmeister Laubacher vom Feuertode errettet wird und in dem wilden Kriegsgetümmel zur Jungfrau erblüht, ist die glückliche Zeichnung eines naturwüchsigen holden Geschöpfes, das überall, wo es sich zeigt, Glück und Wohlsein verbreitet.

Das junge Paar Regine Lindinger und Raudibusch und ihre reine Herzensgeschichte zieht wie Sonnenschein durch die Blätter, durch welche so viel Gräuel und Verwüstung geht.

Eine vorzügliche Episode ist auch das Kloster Thennenbach, in dessen stillen, das höchste Behagen umgrenzenden Mauern ein neuer Geist zu wehen beginnt, das dann aber durch wilde Horden verwüstet wird, und aus dem sich die Kraftgestalten eines Rothenflueg und Gervasius retten, um dem Herzog Bernhard zu dienen.

Die Belagerung der Hochburg — der Fall Breisachs gehören ebenfalls zu den gelungensten Darstellungen.

Der Held des Buchs, die herrliche Gestalt des Herzogs Bernhard, bleibt dem Leser gegenüber in einer gewissen Zurückhaltung — nur in Hauptmomenten fällt volles Licht auf ihn — aber man bekommt doch ein klares Bild von ihm durch die Wirkung, welche er auf seine Umgebung übt, und so ist die künstlerische Absicht nicht zu verkennen.

Die Prinzessin von Aiguillon, welche ihr Onkel, der Cardinal Richelieu, benutzt, um den Herzog durch Verwandtschaft zu seinem natürlichen Bundesgenossen zu machen, bleibt etwas unverständlich. Wir können wohl voraussetzen, daß den Verfasser auch in dieser Charakterisirung historische Quellen geleitet haben, und müssen uns darin finden, daß es dem Gefühl für Anstand und Sitte widerspricht, wenn eine junge schöne Prinzessin ohne anderen Schutz als den ihres Gefolges ihr Hoflager neben dem Zelte eines jungen Herzogs aufschlägt und dort mit der ausgesprochenen Absicht lebt, seine Liebe zu erringen. Ihre Leidenschaft hat ihn wirklich zu einem Verlöbniß mit ihr verleitet.

Eine ebenfalls problematische Gestalt ist Prinzeß B. v. Schwarzburg. Sie hat sich heimlich vom Hofe ihres Vaters entfernt, um den von ihr geliebten Herzog in der Verhüllung einer Nonne unerkannt auf seinen Kriegszügen zu folgen.

Ihre und ihrer Freunde Nähe verhüten schließlich die wirkliche, so schmachvolle Verbindung mit Frankreich. Der Gifttrank, welchen Prinzeß von Aiguillon dem ungetreuen Verlobten reicht, führt dessen frühen Tod herbei und vernichtet die letzte Hoffnung des unglücklichen deutschen Volkes.

Wir müssen es uns versagen, tiefer auf die vielen Schönheiten des Buches einzugehen, welches uns als das Beste unter den neueren Werken des Verfassers erscheint.

